

**"PARODIA" Y TEXTO
CLÁSICO: NUEVAS
PERSPECTIVAS DE
ANÁLISIS.**

Marta Alesso.
(Universidad de La Pampa - Argentina)

Delimitación del concepto "parodia":

En los nuevos estudios críticos, se alude en numerosos artículos a la dimensión paródica, pero especialmente para referirse a la novelística hispanoamericana, y generalmente cuando se trata del análisis de determinado texto o autor (Skłodowska, 1991).

Son más frecuentes los estudios sobre formas análogas como la ironía o la sátira. Hasta hoy no hay una teoría consistente y exhaustiva que describa una poética incluyendo el campo semántico de la parodidad.

Los elementos fundamentales para conceptualizar el término parodia se resumen en lo siguiente: para clasificar un discurso como paródico debe reconocerse claramente un *pre-texto* (texto originador), que puede estar conformado por varias obras de un autor, una obra determinada o varias obras de varios autores. La relación paródica entre el texto y el pre-texto se expresa siempre en una distancia irónica que puede ser satírica o burlesca, o bien seria y respetuosa, con una amplia gama de matices intermedios.

No se trata en este caso de la *parodia* ridícula o desvalorizante, sino que se trata de rescatar su sentido etimológico: παρά-φδῆ contra-canto (o canto originado en una oda primigenia y fundacional).

En verdad, etimológicamente, el término no sugiere en absoluto lo cómico o lo ridículo o desvalorizante, sino que implica distancia crítica

entre el texto de fondo y el texto nuevo, señalada a menudo por la estrategia de la ironía (Hutcheon, 1978).

Se trata, en realidad, de generar un nuevo tipo de lectura donde la parodia ya no alude a la fase ridícula, sino también a un tipo de literatura paródica "seria". Se trata de una parodia especial que da cuenta de la estructura y, a la vez, del contenido temático de las obras. Recordemos la monumental obra de Eugene O'Neill, *Mourning Becomes Electra*: "parodia" tanto la expresión del contenido lírico como la expresión estructural trilogica de la *Orestía* de Esquilo. La composición o construcción y la ordenación de los elementos mítico-simbólicos se realizan en la obra del dramaturgo norteamericano "parodiando" con grandeza la serie griega: *El regreso al hogar* se corresponde con *Agamenón*, *Los Acosados* con *Coéforas* y *Los Poseídos* con *Euménides*.

La esencia de esta forma narrativa que llamamos *metaficción*, es un verdadero procedimiento interno de autorreflexión, donde la obra estudiada aparece como una dualidad implícita: un pre-texto determinado sirve de fondo a otro, y es evaluado en el juego de las interrelaciones que el texto incluido genera.

Por definición existe siempre una superposición de textos, hay una síntesis de dos textos. La *parodia* no es un género, sino un modo o mecanismo literario incripto en la historia de la literatura sobre ciertos parámetros diacrónicos y sincrónicos.

Si tomamos por ejemplo el tema del *Cíclope*, en su variedad de versiones literarias (el drama satírico de Eurípides, el Idilio XXI de Teócrito, la *Fábula* de Góngora), vemos que se articula una cadena semiótica a partir del Canto IX de la *Odisea*, donde la figura, a veces magnífica, a veces grotesca de Polifemo, es el eje de construcciones literarias posteriores. Allí, un elemento *convencionalizado* -el gigante de un solo ojo- se va ubicando en nuevos contextos para responder a nuevas expectativas estéticas.

Si bien sería un riesgo ampliar la definición de *parodia* hasta el punto donde toda la literatura resulte paródica (pues confundiríamos en esta caso intertextualidad con mecanismo parodizante), esta innovación de la crítica literaria colabora con una relectura de los textos

consagrados y con una nueva poética que resemantiza las nociones de fuente e influencia. Aunque, como dice Eco (1990, p. 37): “*con todo, es cierto que la llamada cadena significativa produce textos que arrastran continuamente el recuerdo de la intertextualidad que los sustenta. Textos que generan o pueden generar diferentes lecturas o interpretaciones teóricamente infinitas*”.

Sátira y parodia.

Es importante visualizar la diferencia entre *parodia* y *sátira*, ya que ambas utilizan la estrategia del distanciamiento irónico.

El concepto de contraste aparece en la definición de ambos términos, con la diferencia de que en la sátira ocurre deliberadamente un *gesto moral*; es decir que el ataque, o desacralización, o enfrentamiento al canon estético que se intenta desvirtuar pasa por un eje sémico no literario. La sátira utiliza la instancia enunciativa con la intencionalidad de un juego negativo sobre el objeto que satiriza. La sátira apunta entonces más a lo ético social, y la parodia a lo estético formal.

Metáfora y parodia.

Es interesante analizar la semejanza de estructura y estrategias entre la metáfora y la *parodia*, pues ambas exigen que se construya una segunda significación, a partir de una deducción que ayude a reconocer las imágenes de fondo.

La ironía, elemento constituyente de la *parodia* también es estructuralmente asimilable a la *metáfora*, en término de una estrategia que desvía al alocutario de la significación superficial, o sea que dos niveles de significación coexisten estructuralmente a partir de una intencionalidad manifiesta del alocutor. Surge así una "complicidad", o complementariedad de códigos que comparten, o debieran compartir, *alocutor-alocutario*.

Podríamos aplicar a la *parodia* las cinco reglas que aplica Umberto Eco (1990, p. 220) para la interpretación co-textual de una metáfora, advirtiendo que el proceso de interpretación invierte el proceso de producción:

1- Se construye una primera representación componencial del semema metaforizador -o parodizador- al que llamaremos *vehículo*. Esta representación debe *ampliar* únicamente las propiedades pertinentes que sugiere el co-texto y *anestesiar* las demás. Esta operación constituye un primer intento de *abducción* (Pierce, 1978).

2- Se hace la relación con otro semema que posea una o varias marcas semánticas del semema vehículo. Este semema se designará como *metaforizado -o parodizado- (tenor)*. Si hay otros sememas que también podrían desempeñar esta función, se llevarán a cabo nuevas abducciones sobre la base de indicios co-textuales.

3- Se seleccionan propiedades o semas con los que se construye un *Árbol de Porfirio* (Eco, *ibid.* p. 114), de manera que esos pares de oposiciones se unan en un nudo superior.

4- El tenor y el vehículo exhiben una relación interesante cuando sus diversas propiedades o semas se unen en un nudo comparativamente muy alto del Árbol de Porfirio.

5- Se continúa localizando nuevas relaciones semánticas con objeto de enriquecer aun más la capacidad cognitiva del tropo.

Eco ejemplifica con una metáfora "cerrada", muy simple: "*Ella era una rosa*". Cotextualmente se revela de inmediato el término metaforizador (vehículo) y el metaforizado (tenor). Efectivamente comparamos "rosa" con una mujer. Construimos un Árbol de Porfirio que sigue la organización aristotélica que establece que "*la expresión definitoria tiende (...) a la esencia y a la sustancia*":

orgánico

vegetal

/rosa/ - color/frescura - vegetal - belleza ornamental

orgánico

animal

/mujer/ - color/frescura - animal - belleza ornamental

El ejercicio es simple, sólo hay oposición en el eje vegetal/animal. Al construir el Árbol de Porfirio, descubrimos que a pesar de la oposición en los nudos inferiores, hay unidad en el nudo superior. Obviamente ya sabemos que al comparar a una mujer con una flor nos referimos a una mujer-objeto, puro ornamento. La semejanza o diferencia de las propiedades no es perceptiva ni ontológica, sino *semiótica*, se asocia en la tradición figurativa la imagen de la flor con la de una mujer bella.

Veamos ahora con el esquema del mito de Edipo cómo actúa la obra de Sófocles como elemento parodizado (tenor), y el texto de Freud como elemento parodizador (vehículo):

humanidad

personaje mítico

personaje literario

/Edipo/ -casamiento con Iocasta - muerte de Layo - conflicto familiar

generacional

humanidad

mortal

hombre

/niño/ - simbiosis con la madre -eliminación del 3º -conflicto familiar

generacional

Indudablemente puede enriquecerse el esquema con nuevas relaciones semánticas, que siempre derivarán en el eje horizontal en la situación de rivalidad y conflicto de las nuevas generaciones con la figura paterna. El mismo Sigmund Freud dice: *“El efecto de la tragedia griega no depende del conflicto entre el destino y la voluntad humana, sino de la naturaleza peculiar del material a través del cual este conflicto es revelado”*. Queda demostrado que el problema no es

de naturaleza ontológica, sino que el tema mítico de Edipo conforma una serie semiótica culturalmente aceptada desde el momento en que el hombre asume su conciencia histórica, y la revela en una cadena particular de significantes.

Parodia y teoría del receptor.

Toda discusión en relación a la estructura de la parodia y de la ironía instauro una reflexión sobre lo que hemos llamado *estrategias*. Este término exige que se le tome en consideración, desde la intencionalidad del autor y desde los modos de compromiso del lector. Por ejemplo, el acto de la parodia es un acto de *incorporación*, su función es también la de una separación y la de un contraste. A diferencia de la simple alusión, la parodia exige distanciamiento crítico e irónico. Si el *lector* no respeta esta distancia, o no puede identificar el pre-texto, diluirá sus elementos en el entramado general del discurso. Para la intención paródica esta *naturalización* es mortal.

La identificación estructural del texto -como parodia- depende de un acuerdo estratégico: 1. por una parte, la intención del autor y 2. por la otra, la consecuente interpretación del lector.

Desde hace unos treinta años a esta parte no se puede eludir en los estudios literarios al *perceptor* como parte constitutiva del fenómeno de la *literaturidad*: la realidad extratextual juega en el texto, canalizada por una doble vía: 1. a través del autor, como producto de un relativismo histórico y cultural ineludible; 2. el receptor implícito en la intratextualidad, cuyo "horizonte de expectativas" * pretende ser pre-percibido por el emisor.

Fokkema e Ibsch (1988, pp. 165-196) dedican un capítulo a la evolución de la teoría y práctica de la *estética de la recepción* en las investigaciones literarias, desde el formalismo ruso, pasando por teóricos como Jauss, Wienold, Durzak y otros. Concluyen ejemplificando con las obras de Thomas Mann, cuya lectura se estimula

* "Horizonte de expectativas" (Erwartungshorizont): concepto que desempeña un papel central en la teoría de Jauss.

a medida que se acentúa el elemento irónico/paródico bíblico. La lectura de Mann, influido grandemente por Nietzsche, desempeña a su vez un papel importante en la interpretación de *Zarathustra*, para captar también en este texto la parodia bíblica. Estaríamos en presencia aquí de lo que se denomina "*modificación de las concreciones de una obra de arte*", esto es, un autor, en este caso Mann, con poder de influir o modificar las concreciones (lecturas) de las obras de otro autor, en este caso Nietzsche.

Parodia como desconstrucción textual.

Veamos la acepción de *parodia* que señalan Ducrot-Todorov (1979, p. 297), cuando se refieren a la "contigüidad de los significantes": *"el empleo actual de una palabra evoca sus empleos precedentes y de ese modo sus contextos precedentes (...) algunas palabras o construcciones sintácticas se perciben como expresiones que designan el medio donde son particularmente frecuentes (...) Cuando se emplea una palabra así marcada por los contextos precedentes en una función análoga, se llama estilización, si la función está invertida, se trata de parodia"*.

Si bien limitado a "palabras o construcciones sintácticas", está claro que hay *parodia* cuando hay cambio de función, y si hablamos de *función* debemos tener en cuenta el conjunto del sistema y las particularidades del momento en que la transformación se produce. Es imprescindible analizar las condiciones contextuales para que un texto, un estilo, un autor, una obra, etc., sean parodiados.

Tomemos como hipótesis que el mecanismo de *parodización literaria* opera en la *Antigone* de Anouilh como instrumento para la de-construcción del texto de Sófocles. Es imprescindible analizar primero cómo el autor francés propicia nuevos mecanismos de recepción de la obra para responder a su propia estética en consonancia con la época, y para lograr, indudablemente, una conexión absolutamente diferente a la de Sófocles respecto de su público. Debemos en primer lugar conectar a Anouilh con el movimiento vanguardista a partir de su particular conexión de desacralización de la

cultura, lo que responde a una problemática contextual -social y política-, procurando establecer una nueva estética literaria. No son gratuitas las reacciones provocadas por la obra de Jean Anouilh en Francia en la época de la ocupación alemana (Flügge, 1982).

Es interesante demarcar en ambos textos cómo funcionan las siguientes combinaciones binarias:

mandamiento divino - mandamiento ético
centralidad - periferia
comunidad - soledad
poder - indefensión
Dike - nomos
hypsipolis - apolis

y comprobar como Anouilh en una suerte de mecanismo de reduplicación del original sofocleo, culmina en una *inversión* de los significados. El texto “parodizador” actúa a modo de espejo, ni ridiculizando el texto parodiado, ni enfrentándolo combativamente, sino “lícitamente”, apropiándose de su contenido más profundo, fagocitándolo, reflejándolo en otro registro, con otra función, ni más ni menos que de-construyéndolo por completo y, en consecuencia, desacralizándolo.

Parodia como operador fundamental en la evolución de los géneros literarios.

La posibilidad de considerar la *parodia* como motor en la evolución de una serie literaria se remite a la interpretación del concepto que hicieron los formalistas rusos como Juri Tinianov, y posteriormente Mikhail Bajtin. A partir de una nueva noción de lectura, marcaron las interacciones en el espacio literario entre ideología, principios estéticos y contexto social.

El concepto de parodia de Tinianov se inscribe dentro de toda una teorización mayor que tiene por objeto la determinación de las leyes de la evolución literaria. En el autor ruso, el concepto de *parodia* remite a

tradición literaria. En este sentido sería "un momento" de ruptura, de corte con un código precedente. La parodia posibilita la transformación literaria, y sirve como punto de partida para una nueva concepción de las reglas en que ésta evoluciona. Según Tinianov, el momento paródico está conformado por dos etapas: por un lado, el punto de saturación de una escuela literaria o de un género; por otra parte, la apropiación que de esos códigos estéticos hace otra escuela, otro autor, de los que surge una forma *nueva*.

Posteriormente, el proyecto de Bajtin trata de reconstruir el proceso de organización de la novela. La novela -dice- teje una imagen del lenguaje ajeno, y lo teje con numerosas variantes que van de la pura imitación hasta la destrucción. Al reconstruir la *prehistoria* del género novelesco, alude a dos momentos: la antigüedad (la tragedia clásica) y la Edad Media (la Biblia). Así surge un antagonismo de los discursos, que desata un conflicto ideológico, puesto que la parodización -según Bajtin- encarna en las lenguas y ámbitos "dominados" y socava un poder y un discurso consagrados, el de los textos clásicos y bíblicos.

Respecto de la *parodia* como motor de la evolución de los géneros, debemos aceptar el concepto re-semantizado que elude totalmente la referencia a un modo literario ridículo o desvalorizante. Permítasenos reflexionar sobre el nacimiento del género trágico en la antigüedad griega. Creemos que hacia fines del siglo VI y durante el V a.C. la poesía épica como código estético para representar los valores de la edad heroica había llegado a un punto de *saturación*. Era necesaria una revitalización de la materia mítica en una *forma* nueva de expresión artística. Tomemos como ejemplo de este proceso la historia de Orestes.

Estaba ya completa antes de que apareciera la versión de los tres dramaturgos del Ática, pero observamos que el tema, en la épica, no menciona un punto fundamental abordado por la tragedia: el matricidio. El papel de Clitemnestra asume un protagonismo distinto. Está subordinado al de su amante Egisto, principal criminal en el asesinato de Agamenón. Así lo narra Menelao a Telémaco en la primera parte de la *Odisea*.

Sólo en un episodio de origen más tardío que la *Telemaquia*, en la Νέκυια del Canto XI, Clitemnestra aparece participando activamente del horror del banquete y mata a Casandra con sus propias manos.

Ahora bien, en la Hélade, con el poder de los dorios comienza también a extenderse la influencia de la clase sacerdotal de Delfos. La religión de Apolo y sus intérpretes pítcas se diseminó, conllevando un reconocimiento de grados o clases de culpa moral. Nace la noción de culpa, y por ende, el sentimiento de *lo trágico*. Pasando por la *Orestía* de Estesícoro -lamentablemente perdida-, llegamos con el tema de Orestes listo para ser vaciado en el molde magnífico de la tragedia ática. Esquilo, Sófocles y Eurípides colocan el énfasis trágico en la muerte de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes. La tragedia *parodiza* los temas de la épica, pero la realidad del siglo V exige un cambio de género: la madurez lingüística, la cultura cosmopolita y el nivel económico de Atenas reclaman el género trágico para expresarse estéticamente. El mito de Orestes responde ahora a una realidad extra-artística particular del siglo de Pericles, y se articula en un κόσμος religioso, político-social, o sencillamente *vital*, actuando como operador fundamental en la evolución del género épico al trágico.

Conclusiones

Steiner comienza su admirable *Antígonas* haciéndose eco del *Ion* de Platón: ἐρμηνέων ἐρμηνῇ, y es verdad somos sólo "intérpretes de interpretaciones". Todo texto es polifónico, y hay muchos modos de interpretar esas voces internas. Todo texto tiene una significación múltiple, y por lo tanto permite una multiplicidad de lecturas. Como sostiene Eco: *al considerar que un texto no es sólo el aparato de comunicación. Es un aparato que pone en tela de juicio los sistemas de significación preexistentes, a menudo los renueva, a veces los destruye.*

La *lectura paródica* aparece como una nueva manera de reflexionar sobre la evolución de la historia de la literatura. Nuestra condición de especialistas en letras griegas y latinas nutrirá siempre el

mundo literario de una mirada clásica. Demostrar cómo funciona el pre-texto clásico en una obra escrita posteriormente es el desafío que siempre hemos enfrentado. Por eso, nuestra intención es resemantizar el concepto de parodia, tomarlo en su sentido etimológico $\pi\alpha\rho\acute{\alpha}-\psi\delta\eta$: contra-canto o canto originado en una oda o canción primigenia y fundacional.

La *parodia* es ahora una fuerza discursiva que surge del antagonismo polémico de códigos estéticos de épocas y lugares diferentes. Otras posibilidades, todavía en ciernes, serían estudiar el valor de la *parodia* como operador fundamental en la evolución de una serie literaria.

Para esto debemos aceptar que el *momento paródico* está conformado claramente por dos etapas: a. saturación de determinados códigos estéticos y b. construcción de una nueva forma o proceso literario que revitaliza los códigos precedentes.

En relación con la *recepción* de las obras, la reconstrucción del "horizontes de expectativas" u "horizonte de expectación", es indispensable para la creación de un sistema crítico literario donde pueda insertarse el fenómeno de la parodicidad. Podemos usar, como Lotman -exponente de la semiótica soviética-, la denominación de "*código cultural*", pero en definitiva es imprescindible describir qué elementos estructurales se actualizan en épocas determinadas, de acuerdo a un sistema de referencias creado por las *expectativas* del lector. Se debe superar en la lectura paródica la "inmanencia estética" de una obra de arte, para dejar lugar a una interpretación meta-textual.

Para observar el efecto paródico, la instancia de la lectura, es decir la teoría del receptor, originada en la escuela de Constanza (Jauss, Iser y otros) es absolutamente indispensable. El alocutario no es obviamente un elemento pasivo en el circuito comunicacional, sino que es un discriminador crítico que, inmerso en un particular contexto socio-político y con diversa formación cultural, interpreta un texto donde reconstruye un sistema de referencias en el que puede percibir el pre-texto con mayor o menor diafanidad. El perceptor, en efecto, reconstruye un horizonte de expectación enmarcado en su propio marco de referencia. Percibe el texto como un objeto de análisis donde

la *parodia* como efecto literario muchas veces *de-construye* el corpus de fondo. Existen textos donde los mecanismos paródicos son más o menos visibles, pero todavía no se ha intentado una clasificación de las parodias y sus objetivos. Evidentemente, es distinta la funcionalidad de los mecanismos paródicos en la *Antígona* de Anouilh, respecto de la de Sófocles, que el mito de Edipo tal como aparece en *Cuerpos prohibidos* del escritor chileno contemporáneo, Marco Antonio de la Parra.

BIBLIOGRAFÍA

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, 1979, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo Veintiuno Editores.

Eco, Umberto. *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.

Flügge, M. 1982. *Refus ou Ordre Nouveau, Politik, Ideologie und Literatur im Frankreich der Besatzungszeit 1940-44 am Beispiel der "Antigone" von Jean Anouilh*, Reifelden.

Fokkema, D.W. y Ibsch, Elrud, 1988, *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid, Cátedra.

Hutcheon, Linda, 1978, "Ironie et parodie: strategie et structure", "Poetique" XXXVI.

Pierce, Ch. S. "Deduction, Induction an Hypothesis" en "*Popular Science Monthly*", XII, pp. 470-82.

Skłodowska, Elzbieta, 1991, "La parodia en la narrativa hispanoamericana un ensayo bibliográfico". en "*Rev. Interamericana de Bibliografía*" XLI.

Steiner, George, 1991. *Antígonas*. Barcelona, Gedisa Editorial.